

NOTAS

UNA NUEVA SENTIMENTALIDAD EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

JUAN MARÍA CALLES
Universidad de Valencia

«Que aquél para el cual, como para los antiguos, se haya la vida transformado en texto, lea dicho texto hacia atrás. Sólo así se encontrará consigo mismo, y sólo así —huyendo del presente— podrá entenderlo.»

WALTER BENJAMÍN

1. MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD: SOBRE UN POSIBLE CAMBIO DE PARADIGMA EN EL CAMPO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

El objetivo de este artículo es el de indagar en una de las líneas fundamentales, a mi juicio, de la joven poesía española. Y más aún en este momento en que la consabida periodización literaria basada fundamentalmente en el concepto operativo de «generación» ha caído definitivamente en descrédito y sólo parece justificarse desde intereses en principio extrínsecos a la propia literatura. Mi acercamiento al problema no puede ser ajeno a esa crisis metodológica y epistemológica que recorre todo el campo de los estudios literarios.

Creo que es necesario enmarcar la poesía española de los años ochenta, o quizá, de los poetas de los años ochenta, dentro de ese amplio marbete cultural —y me temo que vago, aún—, que es la postmodernidad. Ello supone delimitar lo más claramente posible esa nueva actitud de la modernidad, generalmente denominada *postmodernidad*.

Como señala Octavio Paz ¹, lo que está en entredicho en la segunda mitad de nuestro siglo no es tanto la noción de arte (cuya puesta en cuestión ya llevaron a cabo las vanguardias históricas) como la noción de modernidad. Desde principios del siglo pasado se habla de la modernidad como una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio. Y si hasta ahora, en lo que va de siglo, nuestra tradición ha sido la tradición de la ruptura sería interesante ver en qué medida la poesía española de los ochenta supone algún tipo de ruptura, o mejor, de qué modo ha elegido enfrentarse a la tradición.

Las claves de la *Modernidad* parten indudablemente del Romanticismo; y la Modernidad se ha construido como discurso, tanto literario como filosófico, en torno al concepto de «sujeto» y al problema de la «identidad». No sería descabellado aventurar que estos mismos problemas recorren toda la literatura europea en un diálogo fructífero durante los dos últimos siglos.

Tanto la literatura como la filosofía contemporáneas se han convertido en una diversa colección de especialismos, al parecer imposibilitados de proporcionar una explicación satisfactoria para una visión unificada del mundo. La filosofía parece haber renunciado a desarrollar modelos de grandes esquemas filosóficos, como los de Kant o Hegel; pero si hay un concepto clave en la historia cultural de Occidente desde el Romanticismo en torno al cual se han originado las últimas especulaciones filosóficas, es el concepto de «Racionalidad» ².

La Modernidad se caracterizaría por una concepción de lo histórico-social como un ámbito fundamentalmente constituido por sujetos, y de la desidentificación entre los conceptos de *individuo* y *sujeto* surge el pensamiento paradójico que articula el discurso de la modernidad: del individuo empírico naturalmente definido desde Rousseau hasta el concepto de sujeto comunicativo que parece deducirse de la obra de Habermas ³.

¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

² Vid. José Luis Villacañas, *La quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y Romanticismo*, Madrid, Cincel, 1987.

³ Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1988. Vid., del mismo autor, «La psique al termidor y el renacimiento de la subjetividad rebelde» (en el vol. colectivo *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 111-126) y *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.

El deterioro y la dispersión del concepto de *sujeto* en el pensamiento y el arte contemporáneos llevan, como señala Jean-François Lyotard ⁴, al problema de la transmisión del saber (del conocimiento como interés en Habermas) y al problema de la legitimación en los distintos lenguajes, que afecta tanto a los lenguajes científicos como a los artísticos.

La Postmodernidad se caracterizaría entonces por un poner en cuestión los relatos de la legitimación del saber. Desde este punto de vista es mucho más productiva la afirmación de Octavio Paz de que asistimos no tanto al fin del arte, incluida la poesía, sino al fin de la «era moderna» y con ella de la idea de «arte moderno»:

La crítica del objeto prepara la resurrección de la obra de arte, no como una cosa que se posee, sino como una presencia que se contempla. La obra no es un fin en sí ni tiene existencia propia: la obra es un puente, una mediación. La crítica del sujeto tampoco equivale a la destrucción del poeta o del artista, sino de la noción burguesa de autor. Para los románticos, la voz del poeta era la de todos; para nosotros es rigurosamente la de nadie (...) El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos. Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz —inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación—, es siempre la voz de la otredad ⁵.

En cuanto a la experiencia estética (y, en particular, a la literatura) se refiere, conviene no olvidar la postura de Gadamer ⁶, convencido en última instancia de la imposibilidad de cualquier restauración, de cualquier interpretación definitiva o transparencia total. Y de Gadamer a la deconstrucción de un modo natural en cuanto simplemente basta con pensar la diferencia, la distancia que separa nuestra interpretación de los objetos a los que se aplica de modo que se postule la no transparencia de la relación entre el sujeto y la tradición ⁷.

Y si asistimos, con la muerte de la metafísica y la aparente imposibilidad de una Teoría Crítica organizada en torno a la «ra-

⁴ J. F. Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1986.

⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 224. Vid. ahora «El romanticismo y la poesía contemporánea», en *Las Nuevas Letras*, núm. 9, 1989, pp. 4-15.

⁶ H. G. Gadamer, *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1984.

⁷ Mauro Ferraris, «Envejecimiento de la *Escuela de la sospecha*» en Vattimo/Robati (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1988.

cionalidad», a la ausencia de fundamento y de proyecto social, no es menos lógico que el panorama poético español contemporáneo suscite una cierta ceremonia de la confusión, caracterizado —como casi todas las manifestaciones artísticas actuales— por la falta de una Estética unificadora.

2. LA POESÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS OCHENTA

El panorama de la poesía española de los años ochenta en los textos y documentos que, hoy por hoy, vienen definiéndola, parece conformarse como un prolijo panorama de la confusión en el que confluyen distintas «generaciones», multitud de «estilos» y una actitud sincrética y continuista en los nuevos poetas que impide delimitar la existencia de un nuevo paradigma poético.

Mi hipótesis de trabajo se apoya en la convicción de que ante el cambio de paradigma científico y cultural, que he intentado acotar muy brevemente en las páginas anteriores, es inevitable la aparición de un nuevo paradigma de relaciones en el campo de la experiencia estética (y, en particular, en el campo de la nueva poesía española).

Para ello conviene que examinemos, a la luz de la crítica más reciente, los principales documentos y testimonios.

Una de las primeras antologías que pretende recoger la poesía de los años ochenta tiene su culminación en *Florilegium. Poesía última española* (1982) de Elena de Jongh Rossel⁸, caótica y confusa tanto en su selección como en sus planteamientos. Incorpora como nuevos poetas a tres destacados representantes de los «novísimos» (Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles y Luis Antonio de Villena), y además considera 1975 como la fecha clave de la aparición de un nuevo grupo poético.

Sus características principales serían: individualismo, no encaillamiento, cierto escepticismo hacia toda clase de declaraciones de principios literarios, regreso al intimismo, recuperación de la anécdota, etc. Además, y siempre según la autora de la antología,

⁸ Desde Víctor Pozanco, *Segunda Antología del Resurgimiento*, Barcelona, Ámbito Literario, 1980, hasta la última antología de José Luis García Martín, *La generación de los ochenta*, Valencia, 1988, donde se incluye una completísima bibliografía de la poesía de estos últimos años. En concreto me refiero ahora a la antología de Elena de Jongh Rosell, *Florilegium...*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

esta poesía se alejaría tanto del frívolo jugueteo como pretendida actitud estética de marginalidad, como del realismo trivial.

Para otros autores, no hay un grupo poético de 1975, ni siquiera de los años ochenta ⁹. Curiosamente, tanto la lista de tendencias como, sobre todo, la de las características coincide con el análisis de Mari Pepa Palomero para los poetas de los años sesenta ¹⁰: vigencia de Luis Cernuda, huellas del surrealismo, influencia de Jaime Gil de Biedma, reivindicación de la cotidianidad, rechazo del «culturismo».

También José Luis García Martín, había incidido en «la continuación de diversas tradiciones» ¹¹ como el único común denominador. Y señalaba toda una serie de posibles tendencias:

a) La «otra» sentimentalidad (Javier Egea, Luis García Montero), que tiene su referente inmediato en Jaime Gil de Biedma, uno de los poetas mayores de la generación del cincuenta.

b) El surrealismo (Fernando Beltrán y Blanca Andreu).

c) La poética del silencio (Armando López Castro, Amparo Amorós, Julia Castillo —no antologada—) y que evidentemente, tiene también su referente inmediato en otro «grande» de la generación del cincuenta, José Ángel Valente, quien nos conduciría ineludiblemente hasta María Zambrano.

d) La tradición cernudiana (Sánchez Chamorro).

e) La poesía barroca o juanramoniana.

Caracterizaría a todos estos poetas: la disminución de la mitología «camp», la vigencia del culturalismo y la presencia de una cierta poesía intelectual y hermética.

Paradójicamente, de este panorama nada queda, según las conclusiones de su más reciente libro, sino la difusa línea neosurrealista que, al parecer, incluye a Blanca Andreu, el Fernando Beltrán de *Aquelarre en Madrid*, el Miguel Velasco de *Las berlinas del sueño* o la Amalia Iglesias Serna de *Un lugar para el fuego*.

Creo, sin embargo, que la corriente fundamental y la que se está imponiendo a la luz de los últimos libros de poemas editados es lo que se viene dando en llamar «la nueva sentimentalidad», que ha dejado de ser un grupúsculo nuclear centrado en algunos poetas del Sur, para conformarse en el eje central de la poesía

⁹ Tal y como señala Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española (El siglo xx)*, Barcelona, Ariel, 1984.

¹⁰ Mari Pepa Palomero, *Poetas de los 70*, Madrid, Hiperión, 1987.

¹¹ José Luis García Martín, *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar, 1980.

española de los ochenta. Examinemos ahora, a la luz de los estudios más destacados, cuál sea la tradición de esa nueva poesía española, pues en la medida en que seamos capaces de delimitar su tradición, estaremos calificando uno de sus caracteres fundamentales.

3. LA TRADICIÓN DE LA NUEVA POESÍA ESPAÑOLA

Otra de las antologías más sonadas, *Postnovísimos*, de Luis Antonio de Villena ¹², nos ofrecía algunas pretendidas claves sobre el momento poético en mitad de la década de los ochenta. Destacaba tres poetas articuladores de la aparición de una nueva generación: Julio Llamazares, Blanca Andreu y Luis García Montero. Villena proclamaba la «muerte del venecianismo» hacia 1975 y la apertura hacia valores hasta allí tenidos en nuevos: la poesía de la experiencia (con la estima hacia la generación negada por los novísimos, la generación del cincuenta), el coloquialismo expresivo y el acomodo con la tradición. Pero además de mezclar rasgos pertenecientes a lo que debería ser considerado una *Poética* con rasgos estilísticos, Villena dejaba pasar por alto un tema fundamental que reseñábamos al principio: acomodo con la tradición, pero ¿con qué tradición?

Para Villena la poesía postnovísima (o poesía de los ochenta) es «continuista» puesto que la ruptura con el venecianismo la habían llevado a cabo los propios venecianos ¹³.

En este sentido la poesía española de los ochenta no debería ser entendida sino como la continuidad natural del giro llevado a cabo por la segunda remesa novísima. Esto sería cierto si la estética veneciana hubiese sido una estética dominante y mayoritaria. En cuanto es admitido este pretendido grupo de 1975 parece más evidente el «continuismo» con respecto al segundo discurso novísimo (o segunda época) que iría desde 1975-77 hasta la actualidad.

¹² Luis Antonio de Villena, *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986.

¹³ «(...) la aparición de la generación más nueva coincide cronológicamente con el giro de los novísimos hacia una poesía más personal y requeridora de la tradición, y se confunde casi, con el surgimiento de poetas anteriores», *op. cit.*, *supra*, pp. 15-16.

Creo, sin embargo, que la relación con el venecianismo no será considerada en adelante sino como una anécdota en la configuración de la poesía española de los ochenta, porque el venecianismo no fue en modo alguno la única estética de los poetas españoles del setenta (el que fuera o no la propuesta dominante, podría ser un tema aún hoy sujeto a discusión). Ese «continuismo» o esa falta de «conciencia de grupo» no son ciertos en cuanto son leídos como no ruptura con la generación anterior, ya que la falta de una estética dominante había articulado buena parte de la poesía española de los setenta.

La propuesta estructurada de un sistema estético más allá de la mera crítica a la convención, había sido la vía por la que la vanguardia histórica había cuestionado los valores de la tradición artística y los del marco social que testificaba. Y también estaba en la vanguardia un aserto que los novísimos pretendían como suyo propio, el hecho de que la conciencia lingüística de la realidad compromete al poeta en la reflexión sobre el lenguaje como vía de acceso a nuevas realidades: el lenguaje construye la realidad, no refiere un mundo preexistente. Este punto, central en el debate de la poesía española de los años cincuenta entre los partidarios de la poesía como comunicación y la poesía como conocimiento es retomado por la poesía de los ochenta como uno de sus ejes nucleares.

No podemos perder de vista, como señala el profesor César Nicolás que en los años ochenta se ha producido un importante cambio en el paradigma de los saberes estéticos ¹⁴.

Esta imposibilidad de plantear una estética general que viene definiendo a la modernidad, parece conducir a una profunda cristalización en estéticas menores, de modo que entramos en una etapa de revisiones, heterodoxias y marginalidades, y el discurso poético no puede ser en modo alguno ajeno a ello.

Si además partimos de la premisa de que la atípica generación poética española de los setenta no ha presentado una sola estética dominante, sino varias, a veces enfrentadas o eclécticamente con-

¹⁴ César Nicolás, «Los novísimos (1966-1988): notas para una poética», en *Insula*, núm. 505, enero 1989. Así, este cambio afectaría a tres niveles: i) revisión de los modelos formalistas en beneficio de las nuevas corrientes postestructuralistas e interdisciplinarias (estética de la recepción, pragmática del texto, neorretórica, deconstrucción); ii) carácter hermenéutico de la condición postmoderna y iii) ruptura/desaparición de los grandes sistemas estéticos.

fundidas, coincidiremos en que el eclecticismo, el manierismo, el minimalismo, etc., en una palabra, las múltiples formas de la diversidad que caracterizarían a la sensibilidad de la poesía española postmoderna estaban ya presentes, al menos implícitamente, en los poetas de los años setenta. En este sentido afirma César Nicolás que «Los novísimos conviven ya con una imposible generación de los ochenta que, al menos en poesía, queda virtualmente vampirizada por ellos» (*op. cit.*, p. 14).

Tanto el conceptismo minimalista (Ullán, Aníbal Núñez, Felipe Núñez, cierto Azúa), la poseía purista (Jaime Siles, Sánchez Robayna) o la poética del silencio (Gimferrer o Jover) vendrían generados desde ese segundo discurso novísimo, tal y como señala Jaime Siles ¹⁵.

Así, coincidirían Villena, Siles y César Nicolás en proclamar la muerte del «venecianismo» hacia 1975 y la apertura hacia valores hasta allí tenidos como nuevos: la poesía de la experiencia (traducida en estima hacia la generación del cincuenta), el coloquialismo expresivo o el acomodo con la tradición —en lugar de la ruptura—.

Esa alta de conciencia de grupo, debida tanto a la falta de una estética dominante como al nulo deseo de adscribirse a una puesta en escena característicamente vanguardista (actitud grupal, frente a la actitud casi siempre extremadamente individualista que caracteriza mayoritariamente a la poesía de los ochenta), se complementa con otro rasgo mayoritariamente aludido por casi todos los críticos y antólogos: la búsqueda del magisterio, no en los novísimos, sino en algunos poetas de la generación del cincuenta.

Este modo de inscribirse y de leer la tradición significa recuperar el hilo de la relación entre poesía/biografía en cuanto al poeta se refiere, pero poniendo en evidencia los recursos «mentirosos» del lenguaje poético en lo que se refiere al efecto o recepción lectora.

¹⁵ Jaime Siles, «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», en *Insula*, núm. 505, enero 1989.

4. UNA NUEVA SENTIMENTALIDAD EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS OCHENTA

Las vanguardias históricas supusieron el estatus de autocrítica para el sistema estético y la toma de conciencia definitiva de la autonomía del arte. Y sobre estos dos puntos se organiza la poesía española de los años setenta, reivindicando una «estética de la autonomía» que sólo en un segundo momento parece reconocerse como crítica.

Esa autonomía del arte que supone el esteticismo es, en el fondo, opuesta a la estética vanguardista. En una palabra, una generación no puede ser vanguardista (desde la perspectiva de las vanguardias históricas) y esteticista a un mismo tiempo. La ruptura de la conexión social del discurso poético —llevada a cabo evidentemente por los llamados novísimos, no por todos los poetas del setenta, o de la generación del 68, si se quiere— constituye el núcleo del esteticismo. La intención de los vanguardistas históricos se cifra en el intento de devolver a la práctica la experiencia estética opuesta a la praxis vital que creó el esteticismo. En esta línea, la poesía española de los ochenta toma decidida conciencia de la autonomía del arte como una nueva ilusión subjetiva de los productores de arte, y de que la separación de la obra respecto a la praxis vital se transforma en la falsa idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. La autonomía del arte es una categoría ideológica y combina dos momentos, en principio, contradictorios: un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital), con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho histórico a una esencia del arte) ¹⁶.

La superación de la concepción del arte autónomo debe producirse mediante una reconducción del arte hacia la praxis vital. En esta línea la poesía española de los ochenta conecta con la poesía de los cincuenta, no en tanto pueda considerar a sus poetas más destacados únicamente como maestros literarios, sino en cuanto aquella generación había sentido como propia, la conexión entre poesía y biografía (valgan los ejemplos de Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, etc.).

¹⁶ Cfr. Peter Bürger, «El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa», en *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

Por eso creo que uno de los elementos nucleares que mejor nos explican la poesía española de los ochenta es ese grupo poético denominado la «otra» sentimentalidad, con quien, en menor o mayor medida, se han venido a identificar gran parte de los nuevos poetas.

La «otra» sentimentalidad se plantea como posibilidad y como programa la fusión de intimidad y experiencia, desde la perspectiva de la historia como una aventura personal y de la ternura como una forma de rebeldía, pero lo más interesante no creo que sea su diversidad estilística en el plano formal, sino la convicción del poema, ya no como un sentimiento, sino como la representación más o menos hipócrita de ese sentimiento, analizado como un producto ideológico. Es entonces cuando el discuso poético recupera su conexión biográfica, se convierte en una praxis social a partir de un gesto personal de complicidad frente a la ambigüedad. Valga como ejemplo el siguiente fragmento de García Montero:

«Te dejo esta carta sin héroes... No hay intención en ella: ni demanda moral ni instinto atormentado; es simplemente un gesto literario, la representación privada, el despedazado anfiteatro de nuestro ojos» (*Diario cómplice*).

García Montero, uno de los poetas más destacados de la joven poesía española, critica la concepción tradicional de la poesía entendida como el «lenguaje de la sinceridad» y postula la vuelta a la idea de la «literatura como simulacro», formulada explícitamente en la generación del cincuenta por Jaime Gil de Biedma, que supone una distancia crítica tanto desde el punto de vista del poeta como del lector, y pone en evidencia la naturaleza constitutiva del arte como montaje paradójico en donde se postula necesaria la conexión entre poesía y biografía, a la vez que se plantea en el texto la teatralidad de esta conexión. Volveríamos al Pessoa del «poeta como fingidor», pero no como personaje ficticio. La poesía es concebida como una enunciación lingüística, no ficticia, sino fingida, que pone en evidencia su mecanismo mentiroso. El desvelamiento ante el lector del artificio retórico que constituye el poema, sin perder de vista la conexión vital y la posibilidad del poema ya no sólo como gesto semántico explícito, sino como gesto social mentiroso, explica lo que los distintos antólogos han dado en llamar la «diversidad estilística».

Como señalaba García Montero para la poesía de Rafael Alberti, entendida como un estilo de estar ante los estilos:

«La posibilidad de que un poeta pase de un estilo a otro sucesivamente demuestra que todos los estilos considerados son en el fondo, y a pesar de las apariencias, lo mismo. Alberti ha puesto sobre la escena toda la trayectoria ideológica de la poesía que hoy conocemos como contemporánea»¹⁷.

Y en este sentido, la poesía española de los ochenta rompe con la generación anterior en cuanto considera que aunque la revolución de la praxis vital pretendida por los movimientos históricos de vanguardia se ha visto frustrada, sin embargo, su intención se puede conservar: la obra de arte se puede colocar en una nueva conexión con la realidad, de modo que queden al descubierto los entresijos ideológicos, tal y como señalaba Justo Navarro:

«Frente a quienes, todavía contándonos su vida presentan la escritura como revelación —verdadera— de una —rica— subjetividad, me gusta subrayar que la literatura es un juego de ficción (...) La producción literaria podría dividirse entre obras que ocultan su carácter mentiroso y obras que se precian de los ardidés de la ficción»¹⁸.

Entonces, las posibilidades estilísticas se hacen infinitas (para confusión de los antólogos y críticos más superficiales) y no es de extrañar la convivencia de una poesía de tono irónico (véase Carlos Marzal, Leopoldo Alas, Jon Juaristi, el mismo García Montero en *Rimado de ciudad*), con el minimalismo (Julia Castillo o Álvaro Valverde), la nueva épica (sobre todo en la poesía leonesa, desde Julio Llamazares, pasando por Juan Carlos Mestre o Andrés Tapiello), hasta el simbolismo, impresionismo, la poesía elegíaca, el neosurrealismo... desde una estricta moralidad de la palabra que se pone en entredicho a sí misma y no oculta al lector su «sentimentalidad» mentirosa, mientras que en la otra dirección apunta su conexión vitalista con la biografía del poeta.

¹⁷ Luis García Montero, «Alberti, peligro para caminantes», en *Anthropos*, núm. 39-40, 1984.

¹⁸ Fragmento extraído de su «Poética», publicada en García Martín (1988), *op. cit.*, *supra*, p. 104.

Esa pretendida «pérdida de la propia voz» no es sino la constatación del poema como artificio verbal que en muchas ocasiones rompe la barrera existente entre «lengua poética» y «lengua coloquial», pero de modo que ese «coloquialismo» no hace sino llamar la atención sobre el poema como construcción, como montaje, que denuncia su propia condición de fingimiento real.

Algunos críticos afirman que la generación de los ochenta sería una generación abierta y ubicua, pero sin una personalidad propia, meramente continuista de las diversas líneas poéticas instituidas por los novísimos de segunda generación; en ese sentido podría ser incluso caracterizada como la tercera generación novísima o el tercer modo novísimo, aunque sin ser propiamente un «modo» específico.

Sin embargo, creo que ha cambiado sustancialmente el modo de enfrentamiento ante la poesía y la conciencia de la conexión entre poema-mundo.

El problema de la identidad es sentido por la poesía española de la postmodernidad como un problema de lenguaje, y más en concreto por esa particular organización del lenguaje que es el relato de uno mismo y que la poesía representa. De ahí que la nueva relación entre lenguaje y discurso poético no se plantee desde una lejana «lengua poética» (creada expresamente por el venecianismo) sino desde un intento de aproximación al «habla» como el espacio cotidiano de la «intersubjetividad»: en ese sentido, y como señala Octavio Paz, la voz del poeta puede ser entendida como la nadie y la de todos.

Parece inevitable aceptar que estamos viviendo el fin de la idea de arte moderno, y la crítica del arte autónomo se está haciendo en los años ochenta no en cuanto cuestionamiento de la autonomía del arte, sino en cuanto el arte como institución burguesa, como mercancía y como parte de la cultura de masas; y yo me atrevería a decir que contra el arte como consolación ideológica.

Por ello, el poeta ya no puede ser el «autor» en el sentido tradicional de la palabra, sino, como apuntaba Octavio Paz, un momento de confluencia crítica de las distintas voces que confluyen en un texto.

En este sentido creo que sí podemos hablar de una nueva sensibilidad en la joven poesía española, y más aún de una nueva poesía española que empieza a destacar con nitidez en el panorama poético de estos polémicos años ochenta.